

VEROSIMILITUD, HISTORIA Y CINE.

Enric Antoni Burgos Ramírez.

Universitat de València.

El presente artículo se propone como objetivo mostrar cómo la verosimilitud participa en el discurso histórico de manera paralela a como sucede en el cine. Con tal fin en mente, pretendemos que la reflexión en torno al cine y su poco fructífero intento de ser considerado como instrumento objetivo y científico nos ayude a sugerir, mediante el establecimiento de paralelismos entre el discurso cinematográfico y el histórico, una visión menos encorsetada de una Historia que a menudo se nos ha querido presentar como disciplina fiel y adecuada a los hechos y al margen de todo aquello que la pudiera alejar de su afán cientifista. Para ello recurriremos, principalmente, a la noción de verosimilitud, la cual servirá de hilo conductor de nuestra exposición.

De cara a justificar la pertinencia de la reinterpretación que Ricoeur realiza del concepto de *mythos* de la que partiremos a la hora de encarar el concepto de verosimilitud, juzgamos oportuno comenzar ahora recorriendo sucintamente el camino que nos lleva hasta ese punto de inflexión que la reformulación de Ricoeur supone. Si más no, nuestro recorrido nos acercará a los planteamientos platónico y aristotélico en torno a otra noción, la de *mimesis*, que se nos presenta como la tierra en la que la verosimilitud hunde sus raíces.

Como hemos dicho, nos propondremos un primer acercamiento a la *mimesis* de la mano de Platón. Según los planteamientos de este filósofo, el artista, en tanto que imitador, no hace sino copiar, en su obra, aquello que le llega por medio de sus sentidos, esto es, copia tomando como modelo ese mundo de sombras que es el mundo sensible. Como sabemos, Platón, en el libro VI de *La República* nos explica sus planteamientos ontológicos y epistemológicos en el denominado «símil de la línea». En este pasaje quedan establecidos los cuatro niveles de realidad que postula la filosofía platónica. Así, el grado ontológico superior viene dado por las ideas, esas entidades abstractas, eternas e inmutables, sólo accesibles a la inteligencia que constituyen las esencias que los objetos sensibles imitan de manera imperfecta. En segundo lugar, pero aún dentro el ámbito del inteligible, estarían los objetos matemáticos, ontológicamente inferiores a las ideas, ya que son también copias de éstas.

Continuando nuestro descenso ontológico, y pasando ya al terreno de lo sensible, encontraríamos los objetos físicos que incluirían, como indica Platón, a los animales que nos rodean, todas las plantas y el género entero de las cosas fabricadas. Por último, las imágenes quedarían dentro del nivel inferior de realidad. Es este el primer nivel ontológico que Sócrates presenta a Glaucón cuando le explica el mencionado símil:

«Toma, pues, una línea que esté cortada en dos segmentos desiguales y vuelve a cortar cada uno de los segmentos, el del género visible y el del inteligible, siguiendo la misma proporción. Entonces tendrás, clasificados según la mayor claridad u oscuridad de cada uno: en el mundo visible, un primer segmento, el de las imágenes. Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a cosas semejantes, si es que me entiendes».¹

A cada uno de estos cuatro niveles ontológicos le corresponde un determinado grado epistemológico. En la esfera de lo inteligible, la *noesis* (inteligencia) y la *dianoia* (pensamiento) serían los grados de conocimiento que se conseguirían, respectivamente, con el estudio de las ideas y de los objetos matemáticos. Tanto la *noesis* (que es el estado mental del filósofo que ha alcanzado la contemplación de las ideas) como la *dianoia* (que sería el nivel de conocimiento que se consigue con el estudio de las propedéuticas) quedarían amparadas bajo el ámbito de la *episteme* (o conocimiento propiamente dicho). En contraste con esto, el grado de «conocimiento» que se puede alcanzar cuando tomamos en consideración lo perteneciente al mundo sensible no es más que mera *doxa* (opinión). Dentro la *doxa*, podemos establecer, análogamente, una jerarquía. Mientras la *pistis* (creencia) sería el nivel epistemológico correspondiente al estudio de los objetos físicos, la *eikasía* (imaginación) representaría el nivel epistemológicamente inferior, dado que las imágenes, que forman parte del más bajo grado de realidad, constituirían el objeto de sus preocupaciones.

Tenemos así que la *mimesis* que el artista practica nos remite al último escalón de la jerarquización ontológica (y consecuentemente, también epistemológica) que propone Platón. Si los objetos físicos, en su imperfección, no pueden más que aspirar a participar de la idea que les sirve como modelo, las imágenes se limitan a copiar los objetos físicos (los cuales, como hemos apuntado, podían ser entendidos como imágenes o copias del modelo perfecto que las ideas representan). De esta manera, tendríamos que la tarea del artista se reduciría a hacer una copia de otra copia y que la obra mimética que obtiene como resultado queda insertada dentro del segmento de la línea más distante de aquel donde se encuentran las ideas y lejos por lo tanto, también, del verdadero conocimiento que se

obtiene mediante la contemplación de las esencias eternas. El artista convencional, pues, imita con imágenes un mundo falso y de apariencias, el mundo de las sombras que Sócrates describía a Glaucón en su mito de la caverna. Para Platón, el artista imitativo, esclavo de las apariencias, engaña y supone un obstáculo para la consecución de la verdad. Es esa la razón por la que el filósofo, en el proyecto utópico de *La República*, pretendía expulsar a músicos y pintores por el papel determinante que estos desarrollaban a la hora de mantener las personas ligadas a la irrealidad del espectáculo de la caverna.

Sin embargo, todo sea dicho, el arte no es absolutamente rechazado por Platón. Frente a la estéril tarea del artista convencional, encontramos al verdadero artista, ése que es capaz de trascender el mundo sensible y llegar a descubrir la idea. Dicho de otro modo: frente al arte acorralado por las limitaciones de la *mimesis*, existe otra dimensión del arte entendido como *poiesis*, como comprensión ideal del mundo, como ascenso metafísico al conocimiento del verdadero.

Una vez presentada la visión platónica, y acudiendo ya a la aplicación al ámbito del cine de cuanto nos ha ocupado, nos interesará ahora averiguar en qué medida la *mimesis* entendida como voluntad analógica por copiar las apariencias ópticas del mundo visible continúa teniendo vigencia después de la irrupción de la fotografía y el cinematógrafo. Más concretamente, intentaremos a continuación dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto resulta aplicable la noción de *mimesis* a las representaciones artísticas que nos ofrecen la fotografía y el cine? Antes de responder esta pregunta, atenderemos, primeramente, a la formulación que Ángel Quintana hace del problema que nos ocupa:

«Mientras que en la Teoría del Arte se ha consolidado la idea de que la pintura no es más que un conjunto de convenciones formales destinadas a provocar la sensación de ilusión visual, y nadie discute el hecho de que toda representación no es más que una construcción, en el momento de enfrentarse al problema de la fotografía y del cine, ha costado hallar la fórmula que permita liberar el ámbito de la expresión de la idea ingenua de mimesis como copia e imitación»².

Una primera hipótesis, excesivamente miope, nos llevaría a afirmar que la noción de *mimesis* no resulta aplicable al contexto inaugurado por la fotografía dado que el que ésta, y posteriormente el cinematógrafo, nos ofrecen no es una copia o imitación de la realidad sino la propia realidad. Esta suposición, sospechosa ya desde el principio, parece reposar sobre el olvido de la materialidad de la fotografía, de la presencia en el proceso de un cuerpo físico que imprime una señal sobre otro cuerpo físico. Aun así, nos inclinamos a pensar que más allá de las condiciones especiales que el cinematógrafo impusiera, aquello que más resistencia opuso a la caracterización de la representación cinematográfica como

una construcción más fue la intención de considerar este nuevo invento como instrumento científico. E. Morin plasma en el inicio de *El cine o el hombre imaginario* como se participaba del sueño positivista:

«Para Muybridge, Marey y Démeny, el cinematógrafo, o sus predecesores inmediatos, como el cronofotógrafo, son instrumentos de investigación ‘para estudiar los fenómenos de la naturaleza’ y ‘rinden...el mismo servicio que el microscopio para el anatomista’».³

Esta resistencia ayudó a mantener la creencia en las capacidades miméticas de ese registro de lo real que procuraba el cinematógrafo, al menos mientras sobrevivió la concepción de éste como instrumento científico. Así las cosas, tenemos que el papel de la *mimesis* (entendida de esa manera tan limitada como la presenta Platón) se hace patente en el cinematógrafo, aunque todo parece indicar que cabe introducir, necesariamente, otro factor:

«Las representaciones icónicas no pueden renunciar, en efecto, a la doble y simultánea función de imitación y expresión, de copia y de invención, siendo precisamente la segunda una consecuencia necesaria de que la imitación o copia nunca será técnicamente perfecta, es decir, nunca será un doble idéntico a su modelo. En esta doble función pueden reconocerse las huellas de lo que los griegos llamaban mimesis (copia, reproducción) y phantasia (imaginación, invención). La imagen cinematográfica de los films de ficción, que imita el movimiento de la vida y aparece investida de la autenticación fotográfica, pero que nace de una puesta en escena, parece situarse a medio camino entre ambas. Pero en toda imagen icónica existe simultáneamente cierta voluntad de imitación e inevitable invención, en diferentes grados».⁴

Por lo visto, y para valorar más debidamente el discurso cinematográfico, conviene reconocer la presencia en él de esa expresión, invención o imaginación a la que Gubern alude. La pregunta pertinente ahora sería: ¿Hasta qué punto estamos dispuestos a reconocer también en el discurso histórico la participación de estos elementos? No responderemos de manera concluyente a esta cuestión, aunque quizá sí valoremos la conveniencia de este reconocimiento. Pero será esto algo que prefiéramos mostrar más que decir a partir de lo que nos sugerirán los ejemplos que presentaremos al final de nuestro recorrido.

Es ahora momento de reconsiderar el término de *mimesis* recurriendo para ello a las aportaciones aristotélicas. Antes de comenzar tal tarea, añadimos, de la mano de Gubern, un último comentario que liga el próximo acercamiento a la *mimesis* con nuestras últimas reflexiones:

«La imagen cinematográfica, por lo tanto, narra mostrando, fundiendo las potencialidades de las artes plásticas y las artes narrativas. Esta fusión de su función ostensiva y su función fabuladora convierte a un medio de reproducción basado en la fotografía en un medio de expresión y de invención perteneciente al *mythos*.»⁵

Si antes decíamos, siguiendo a Platón, que la *mimesis*, en tanto que algo perteneciente al ámbito del *eikasia*, no puede acercarnos a las ideas ni ofrecernos verdadero conocimiento, en Aristóteles encontramos, más bien, una reivindicación de la importancia de la *mimesis* en la vida del ser humano. Para Aristóteles, la *mimesis* refleja una tendencia natural del individuo hacia la imitación del mundo que se manifiesta desde su infancia, una tendencia del individuo a conocer el mundo mediante sus representaciones y la creación de los componentes de su propio universo.

Así, la *mimesis* no sólo es natural, sino que es también una forma de acercarse al ideal en la medida en que el arte representa la esencia de las cosas, las muestra no como son, sino como podrían ser. De esta manera, el arte va más allá de la imitación superficial y eso le sirve a Aristóteles para subrayar su proximidad con la propia filosofía:

«La obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido, cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles, según una verosimilitud o una necesidad. En efecto: el historiador y el poeta, no difieren por el hecho de escribir sus narraciones uno en verso y el otro en prosa (...); antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podían suceder. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella; ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular.»⁶

Mientras la historia se limita a contar lo que sucede, la poesía elimina lo accesorio, habla de lo general y cuenta lo que podría pasar, trascendiendo su propio tiempo, alcanzando un carácter más universal, y, como la filosofía, representando lo esencial. La poesía (y el arte en general) no depende en Aristóteles del contenido de verdad de su objeto. La verdad histórica de las personas, hechos y circunstancias que el arte representa no le confieren ningún valor. El arte puede narrar cosas efectivamente sucedidas, pero sólo es arte si a estas cosas se le añade un cierto *quid* que no tiene la narración puramente histórica. Mientras la historia permanece atada a lo particular, el arte transforma los hechos, otorgando un significado más amplio, universalizando en cierto sentido (el propio Aristóteles emplea la expresión *catholon*) este objeto.

La forma aristotélica de entender la *mimesis* nos acercaría a una libre expresión de la realidad, a una voluntad de ordenar el mundo más que a un deseo de copiarlo, muy alejada, pues, de la mera copia fidedigna de la que hablábamos antes. De esta manera, la *mimesis* aristotélica refleja cómo el ser humano ha decidido construir y habitar su propio mundo.

Así, la *mimesis* es vista como la creación de un espacio en el que lo real se ordena en el interior del curso de su ser, signo de representación, con los límites inherentes de la conciencia histórica y los añadidos de la tradición en la que se inserta. El análisis de la tragedia en la *Poética* nos presenta una *mimesis* entendida como composición de acontecimientos dentro de una intriga lineal, como acto de ordenación que recibe el nombre de *mythos*. El *mythos*, la fábula, es precisamente la combinación, el engarce (*ton pragmaton systasis*) entre las distintas partes que necesariamente debe haber en toda tragedia, y es por ello considerado por Aristóteles como el elemento más importante. Son estas ordenaciones las que nos ayudan a dar un sentido a las acciones humanas. De hecho, el relato ha sido siempre una manera de ordenar los acontecimientos, de ajustar la realidad a las leyes del discurso.

Si tras acercarnos a la visión platónica de la *mimesis* nos hemos planteado, principalmente, la insuficiencia de esta noción para dar cuenta de cuanto opera en el discurso cinematográfico, nos podríamos preguntar ahora, de manera muy similar, si creemos realmente que el discurso histórico se mantiene efectivamente a salvo de la influencia de ese *mythos*. Podemos incluso plantearnos si tiene algún sentido mantener reprimida la presencia de estos elementos o si quizá debamos abandonar la creencia en la existencia de una narración puramente histórica como aquella a la que Aristóteles parece apuntar. Es momento ahora de acercarse a esa reformulación antes mencionada, para, a partir de ella, dar entrada a los ejemplos con los que finalizará nuestra exposición y que pretenderán mostrar el similar modo en que la verosimilitud funciona en dos discursos diferentes como el cinematográfico y el histórico.

Es precisamente Paul Ricoeur quien interpreta el concepto de *mimesis* como *mythos*, es decir, como la ordenación de los acontecimientos o como establecimiento de una lógica interna de las acciones:

«La imitación o la representación es una actividad mimética, en tanto que produce algo a partir del acto de ordenación de los hechos mediante la intriga.»⁷

Esta tendencia ha influido en la teoría literaria, donde el concepto de *mimesis*, revisada como *mythos*, ha empezado a acercarse a la idea de verosimilitud entendida como forma que ayuda a hacer creíble una realidad construida mediante el discurso poético, lo cual ha derivado en la concepción de *mimesis* como

ficción, y por lo tanto, en el olvido de toda resonancia con respecto al concepto de copia.

Tomar en consideración esta reformulación de la *mimesis* nos conduce a asumir, paralelamente, una reformulación del realismo. Mientras que la ingenuidad de los Lumière planteaba el realismo como algo relativo al ámbito del contenido, todo nos hace pensar ahora que el realismo (incluido, obviamente, el supuesto realismo de los «documentales» de los hermanos franceses) debe ser analizado como efecto formal.

«Con Méliès la ‘ideología documental’ se subvierte, al demostrar que el *efecto de real* es independiente del *efecto de realidad*, aun en el ámbito de la imagen registrada, y que puede, incluso, ser su causa.»⁸

Como sabemos, Méliès hizo servir una de las herramientas fundamentales de cara a alcanzar el mencionado efecto de realidad, a saber, el montaje:

«[U]n descubrimiento consustancial al montaje era la posibilidad en la imagen registrada de la mani-pulación que estructuralmente significa la posibilidad de crear un efecto de realidad (ideo-lógico, modelizador del mundo) a partir del efecto de real (óptico). *Crear un mundo verosímil sin existencia más allá de la pantalla, esto es acceder a la posibilidad de mentir, y, por tanto, de construir la verdad*. Sólo que esta verdad no es consistente en sí pues ha trascendido el ámbito de la huella, del puro registro y necesita de un sujeto que la sostenga.»⁹

Cabrera también se manifiesta en torno a la sustitución de la *mimesis* como copia por esa otra aproximación aristotélica a la *mimesis* que se mantiene más cercana a la verosimilitud y al efecto de realidad presentes en el cine.

«Para que la realidad entre en el film, tiene que operarse, paradójicamente, una especie de ‘des-realización’ previa de lo que es mostrado y de lo que no lo es. El film debe adquirir un tono de imaginación conceptual que consiga alcanzar la realidad sin precisar ‘copiarla’.»¹⁰

Acto seguido, el autor argentino, de la mano de una película de Alfred Hitchcock, nos acerca de nuevo a los términos que ahora nos ocupan. Cabrera analiza una escena de *The 39 steps* (A. Hitchcock, 1935) donde, dentro del mismo film, encontramos una plasmación en tono de humor del funcionamiento de la verosimilitud en el cine. La escena nos muestra al protagonista del film, Richard Hannay (Robert Donat) intentando huir de sus perseguidores. Richard trata de convencer a un lechero para disfrazarse con su ropa y con tal intención le cuenta

exactamente lo que le está pasando, a saber, que una mujer ha sido asesinada en su apartamento y que esa mujer era una espía perseguida por los mismos bandidos que ahora van detrás de él. Como el lechero no cree la verdad, Richard cambia la estrategia: le dice al lechero que realmente le ha mentado, y que lo cierto es que ha tenido una aventura con una mujer casada y que su marido está persiguiéndolo. Es así como el protagonista consigue su objetivo. Cabrera acaba su exposición añadiendo:

«Como Hannay, Hitchcock prefiere dar al espectador no la verdad, sino un posible verosímil. La verdad es demasiado inverosímil para ser presentada en un film. Queremos ser engañados, pero con algo que se parezca a la verdad. Y, muchas veces, la verdad no cumple ese requisito.»¹¹

Cuando menos, la anécdota autorreflexiva que utiliza Hitchcock nos recuerda la que Todorov nos cuenta en *Las morales de la historia*. Después de adentrarnos en la «falsa historia» de Psalmanazar y la descripción de la isla de Formosa en Asia, Todorov nos habla del denominado descubrimiento de América y de cuáles fueron los motivos por los que el nuevo continente fue bautizado con el nombre con el que hoy día lo conocemos. Todorov se pregunta así por qué el honor de dar nombre al continente recayó sobre la figura de Américo Vespuccio y no sobre quien la historia ha considerado su descubridor, esto es, Cristobal Colón. En un primer momento, Todorov cree que la razón estriba en el hecho que, aunque Américo Vespuccio no fue el primero en pisar suelo americano, sí que fue el primero en ser consciente de ello. De esta manera, mientras que el descubrimiento de Colón, quien creía haber llegado a las Indias, se puede considerar un descubrimiento físico, el de Américo bien podría ser tildado de descubrimiento intelectual. Sin embargo, a pesar de este primer intento de respuesta a la pregunta sobre el nombre del continente, Todorov, atendiendo a la comparación de los escritos de Américo y Colón sobre la tierra descubierta, averigua cuáles fueron los verdaderos motivos por los que se optó por el nombre de América:

«[L]os relatos cuyo personaje principal es Américo están mejor escritos que las cartas de Colón (...). No es el descubrimiento intelectual lo que celebra la denominación del nuevo continente, es (...) la cualidad literaria.»¹²

Esta cualidad literaria de Américo se muestra, siguiendo a Todorov, en la composición general de sus relatos, en los honores que hace al lector, en la elección de los temas (canibalismo, sexualidad) y en el recurso al arte de la viñeta narrativa. Todo esto hace que, independientemente que los escritos de Colón se ajustaran más a los hechos, los relatos de Vespuccio (como antes la falsa historia que Hannay cuenta al lechero) resultaran más verosímiles.

«Los viajes de Américo me parecen inciertos, y su descripción poco digna de confianza. Contiene seguramente elementos verdaderos, pero nunca sabremos cuáles. Américo, para mí, está del lado de la ficción, no de la verdad, cuando el historiador debe preferir los testigos verdaderos a los testigos imaginarios. Pero, por otra parte, encuentro los escritos de Américo incontestablemente superiores a los de sus contemporáneos; la insuficiente verdad de adecuación queda compensada por una mayor verdad de revelación: no de la realidad americana, hay que decirlo también, sino de la imaginación europea (...). Si algo lamento es que Américo no se haya contentado con este papel de personaje mitad imaginario, y que haya querido ser, además, un autor del todo real: desprendida del libro, la fabulación se convierte en mentira.»¹³

La literatura verosímil de Américo triunfa frente a los documentos de Colón. Quizá los relatos de Vespuccio no se ajustan (no se adecuan) a lo que efectivamente sucedió; no obstante, su verosimilitud nos acerca a la verdad entendida como *aletheia*. Frente a la verdad divulgada por la lógica (*adaequatio intellectus ad rem*), el arte (se podría leer en este caso «la capacidad artística de Vespuccio») nos propone la verdad como des-ocultación, como revelación. Podríamos decir, parafraseando a Aristóteles, que la poesía de Américo resulta más noble y filosófica que la historia de Colón (aunque esta sea, bajo el punto de vista de la adecuación, más verdadera).

Y con esto llegamos al fin del camino que nos habíamos marcado. Esperamos que los paralelismos sugeridos entre el discurso cinematográfico y el histórico hayan evidenciado que, al menos en algunos de los casos, el dispositivo cinematográfico no registra objetivamente, sino que perspectiviza con su posición. Al igual que sucede con el historiador, la cámara no puede apuntar hacia lo real sin alterar, subvertir, cambiar, proponer.

NOTAS

1. PLATÓN: *La República*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1981, Libro VI, cap. XX., p. 218.
2. QUINTANA, A.: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 51-52.
3. MORIN, E.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 14.
4. GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 46-47.
5. *Ibidem*, pp. 115-116.
6. ARISTÓTELES: *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1992, 1451b.
7. RICOEUR, P.: *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987, p.72.

- 8 PALAO, J. A.: *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo*, València, IVAC, 2004, p. 235.
- 9 Ibidem, p. 238. La cursiva y la negrita son del propio Palao.
- 10 CABRERA, J.: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 78.
- 11 Ibidem, p. 80.
- 12 TODOROV, T.: *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 143.
- 13 Ibidem, p.143.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES: *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1992.
- CABRERA, J.: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 1999
- GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996
- MORIN, E.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001
- PALAO, J. A.: *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo*, València, IVAC, 2004
- PLATÓN: *La República*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1981
- QUINTANA, A.: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003
- RICOEUR, P.: *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987
- TODOROV, T.: *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993